

Vincenzo Capirola

Recercari I-XIII

Für Gitarre eingerichtet und eingeleitet von Thomas Phleps

Übersetzung: Katrin Raehse

Gießen 2013



Dieses Werk ist im Internet unter folgender Creative Commons Lizenz publiziert:

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/de/>

Sie dürfen das Werk vervielfältigen, verbreiten und öffentlich zugänglich machen sowie Abwandlungen und Bearbeitungen anfertigen, wenn Sie den Namen der Autoren sowie den Titel nennen und neu entstandene Werke auf Basis des lizenzierten Inhalts unter identischen oder vergleichbaren Lizenzbedingungen weitergeben. Das Werk darf für kommerzielle Zwecke verwendet werden.

Capirola / Phleps / Raehse (2013): Recercari I-XIII. Gießen: Gießener Elektronische Bibliothek

URN: [urn:nbn:de:hebis:26-opus-91846](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hebis:26-opus-91846)

URL: <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2013/9184/>

III

Inhalt

| | |
|---|------|
| Vorwort | IV |
| Compositione di meser Vincenzo Capirola gentil homo bresano | VII |
| Komposition von Herrn Vincenzo Capirola, Edelmann aus Brescia | XI |
| Kommentar zur Übersetzung (Katrin Raehse) | XVII |
| Verzeichnis der Notenausgaben | XX |
| Recercari I-XIII | |
| Recercar I | 2 |
| Recercar II | 4 |
| Recercar III | 6 |
| Recercar IV | 9 |
| Recercar V | 12 |
| Recercar VI | 16 |
| Recercar VII | 20 |
| Recercar VIII | 22 |
| Recercar IX | 23 |
| Recercar X | 25 |
| Recercar XI alla spagnola facile | 26 |
| Recercar XII | 28 |
| Recercar XIII | 32 |

Vorwort

Seit langer Zeit schon spiele ich Vincenzo Capirolas *Recercari* – sie sind mir so geläufig wie weiterhin rätselhaft, kurz: ich liebe sie! Zum ersten Mal begegnete ich zweien von ihnen, dem ersten und dem letzten *Recercar*, in Konrad Ragossnigs *Musik der Renaissance*. Die Sammlung erschien 1977 und war nicht allein ausschlaggebend für die eine Seite meines bevorzugten Spielrepertoires (die andere war und ist die Neue Musik), sondern auch für meinen Griff zur Laute. Aber wen interessiert das ...

Von Belang für die nachfolgende für Gitarre eingerichtete Ausgabe der 13 *Recercari* Capirolas scheint mir dreierlei: Informationen über die Transkription, ihre Quelle und die diesen Tabulaturen vorgesetzte Einleitung, ein Text über die richtige Art Laute zu spielen. Und weiter oder vielleicht sogar als erstes dürfte interessieren, warum mich von den insgesamt 43 Stücken des um 1517 entstandenen Lautenbuchs nur die *Recercari I* bis *XIII* interessieren, jedenfalls soweit interessierten, dass ich sie (mir) eingerichtet habe. Und außerdem: Was ist das überhaupt – ein *Recercar*? Diese Frage einigermaßen schlüssig zu beantworten, ist den zuständigen Musikwissenschaftlern bislang nicht gelungen. Die Gründe sind letztlich im *Recercar* oder *Ricercar* oder *Rechercar* oder *Richercar* selbst zu suchen, einer musikalischen Gattung, einem Genre, einem Wasweißich, das weder eine geschlossene Form noch eine schlüssige Tradition ausgebildet hat. In Gegenteil, ein *Recercar* (ich bleibe einfach mal bei Capirolas bevorzugter Schreibweise) zeichnet sich dadurch aus, keine eindeutig fixierte oder gar eigenständige Gestalt zu besitzen. Aber selbstverständlich gibt es ‚Intersubjektives‘: So in den vor Capirola von Petrucci in Venedig gedruckten Lautenbüchern von Francesco Spinacino (1507 mit 17 *Recercari*), Joan Ambrosio Dalza (1508 mit 14 *Recercari*) und Franciscus Bossinensis (1509 und 1511 mit 26 resp. 20 *Recercari*) der improvisatorisch-präluierende Gestus, eine Intonationsfunktion, die durch die Kürze der Stücke betont wird. Bei Capirola ist diese einleitende Funktion zwar noch vorhanden (bspw. wird bei mehreren *Recercari* auf Intravolierungen im selben Modus und vice versa – „nel ton del primo ricercar“ – verwiesen), aber durch die musiksprachliche Eigenwertigkeit (und Dauer!) der *Recercari* weitgehend aufgehoben. Zugleich sind sie durch ihren ausgeprägten improvisatorischen Charakter noch weit entfernt von der kontrapunktisch-imitatorischen Kompositionsarbeit, die das *Recercar* (oder die *Fantasia* oder die *Toccata* ... – die Begriffe verschwimmen auch hier) ab Mitte des 16. Jahrhunderts bestimmt und mit der es bis heute meist in Verbindung gebracht wird.¹ Capirolas *Recercari* sind also Stücke aus der ‚Zwischenzeit‘, in ihrer improvisatorisch rhythmischen Faktur einzigartig und zugleich der *Recercar*-Produktion ihrer Zeit verpflichtet. So zitiert *Recercar I* deutlich und wörtlich 14 Zweiertakte aus einem *Recercar* des zehn Jahre zuvor im Druck erschienenen ersten Lautenbuchs von Spinacino.²

1 Näheres cf. Christoph Wolff (1973). „Ricercar.“ In: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Hg. von Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller. Stuttgart: Franz Steiner, 9 S.; Richard d’Arcambal Jensen (1988). *The lute ricercar in Italy, 1507-1517*. Ph.D. University of California, Los Angeles (Ann Arbor: UMI).

2 Die Quelle findet sich in Spinacinos *Intabulatura de Lauto / Libro primo* im untersten System auf fol. 52^r ab dem 8. Takt bis zum 8. Takt des obersten Systems auf fol. 52^v (cf. den Faksimile-Druck

Über Capirolas Leben und Werk Profundes erfahren kann man weiterhin am besten in Otto Gombosis Einleitung zu seiner 1955 erschienenen und lange schon vergriffenen (selbst der Reprint von 1983 ist antiquarisch nicht erhältlich) Gesamtausgabe des Lautenbuches:³ Der Adlige Vincenzo Capirola wurde 1474 in Brescia geboren und starb ebendort nach 1548. Er scheint eine Zeitlang als Lautenist gereist zu sein und hielt sich um 1517 in Venedig auf. Dort entstand das Lautenbuch, geschrieben und illustriert von Vidal, der möglicherweise (auch wenn Gombosi und alle Nachfolgenden sicher davon ausgehen) Capirolas Schüler war. Über ihn ist nicht mehr bekannt, als dass er – wie es zu Beginn des Lautenbuchvorworts geschrieben steht – hoffte, dass „dieses fast göttliche“ Buch wenn schon nicht aufgrund der musikalischen Substanz, so doch „wegen der Schönheit der Bebilderungen aufbewahrt wird“. Die Hoffnung trog nicht, denn die Newberry Library of Chicago erwarb 1904 das Manuskript allein aufgrund der exquisiten Illustrationen (u.a. einheimische und exotische Tiere, aber auch Fabelwesen wie Drachen, Einhorn oder Engel) auf 45 Seiten, also rund einem Drittel der insgesamt 74 Notenblätter. Ebenfalls rund ein Drittel, nämlich fast 48 Seiten nehmen die 13 *Recercari* ein, hinzu kommen auf den weiteren 100 Seiten 7 Tänze und 23 Intavolierungen von Vokalmusik, von denen drei möglicherweise auf eigenen Kompositionen beruhen, die übrigen Vorlagen – weltliche wie geistliche Werke von Anthoine Brumel, Marchetto Cara, Josquin des Prez, Jakob Obrecht, Bartolomeo Trombocine und anderen franko-flämischen oder italienischen Komponisten – vorwiegend dem Repertoire der Zeit, in der Mehrzahl Drucken aus der Werkstatt Petruccis entnommen sind.

Hinsichtlich der musikgeschichtlichen Bedeutung des Lautenbuchs hat Otto Gombosi insbesondere auf folgende Punkte hingewiesen: Es ist 1.) das erste bekannte Exemplar handgeschriebener Lautenmusik und 2.) die früheste Quelle von Lautenmusik mit Verzierungszeichen (Triller, Mordent), es benutzt 3.) spezielle Zeichen für Tenuto-Passagen⁴ und 4.) eine spezielle Klangtechnik, indem vom dritthöchsten Doppelchor, der Mezzana, nur eine Saite gegriffen, die andere leer gespielt wird. In der Tabulatur ist dieses Saiten-Splitting mithilfe einer Zusatzlinie notiert; zum Einsatz kommt es in den *Recercari* allein im *Recercar XIII*.⁵ Letztere beiden Aspekte sind auch Thema des Lautenbuch-Vorworts, das zahlreiche weitere aufführungspraktische und instrumentaldidaktische Hinweise gibt und sogar lautenistisches 'Geheimwissen' über die Saitenbespannung, die Saitenwahl insgesamt preisgibt.

Genf und Paris: Éditions Minkoff 1978, S. 113f.); die Zitatstelle in Capirolas *Recercar I* in der vorliegenden Ausgabe auf S. 2 ab Mitte des 2. Taktes des 5. Systems bis zum Anfang des 4. Taktes des 6. Systems. Kurz vor Schluss hier übrigens – in eckigen Klammern – eine der wenigen, bereits von Otto Gombosi vorgenommenen editorischen Ergänzungen, die durch die Zitatquelle verifiziert wird.

3 Cf. Otto Gombosi (Hg.) (1955). *Compositione di meser Vincenzo Capirola. Lute-book (circa 1517)*. Neuilly-sur-Seine: Société de Musique d'Autrefois, S. IX-LXXVI. Weitere Untersuchungen sind bislang nicht erschienen und die kurzen Artikel in den neuesten Auflagen der Standardnachschlagewerke *Grove* und *MGG* haben nichts Neues zu melden.

4 Cf. nachfolgend im Vorwort des Lautenbuchs S. VII, letzter Absatz, resp. S. XII, letzter Absatz.

5 Die Stelle findet sich in der Gombosi-Ausgabe auf S. 129, 1. und 2. Takt der 2. Akkolade, in der vorliegenden Ausgabe auf S. 33 im letzten Takt des 2. und im ersten Takt des 3. Systems (jeweils die beiden oberen Töne des mehrfach wiederholten D-Dur-Dreiklangs d^1 - fis^1 - a^1 , die natürlich auf der Gitarre, da sie nicht doppelchörig ist, ohne diese technische Raffinesse gegriffen werden müssen).

Die hier vorgelegte Übertragung der Recercari für Gitarre versucht, musikalische Vorgaben und grifftechnische Möglichkeiten zu vereinbaren. Das ist leicht gesagt, aber gar nicht so einfach umzusetzen, da die Tabulatur als Griffschrift zwar exakt den Tonort auf dem Instrument benennt, die polyphone Organisation der Musik aber weitgehend im Unklaren lässt. Insofern ist eine Übertragung in die konventionelle Notenschrift nur eine von vielen Möglichkeiten, ganz abgesehen davon, dass eine optimale Umsetzung polyphoner Strukturen auf einem 6-saitigen Instrument ohnehin nicht möglich ist. Wie Wolf Moser anlässlich seiner Transkription von Vihuela-Stücken zu Recht anmerkt, führt jede Tabulatur-Übertragung – sofern sie unterschiedliche Ausgangs- und Schwerpunkte wählt – zu unterschiedlichen Ergebnissen.⁶ Aufgrund dieser Filterfunktion bedeutet die Transkription einer Tabulatur, die Um-Schrift in ein sogenanntes modernes Notenbild also immer auch eine Entstellung des Originals. Otto Gombosi hat sich in seiner Übertragung für das zweigeteilte Klaviersystem entschieden – aus editorischer Verpflichtung gegenüber einer „reconstruction of contrapuntal logic“ und weil es „more musical“ sei.⁷ Auf der Gitarre spielbar ist es so freilich nicht! Spielbar und auch musikalisch sinnvoll sind hingegen die unorthodoxen und vielfachen Taktwechsel in Gombosis Übertragung. Er möchte sie als Empfehlung verstanden wissen und wer sie nicht beachten möchte, kann auch in der vorliegenden Gitarrenversion die ursprüngliche Taktsetzung des Manuskripts zu Grunde legen, indem er/sie nach jeder Viertel gedanklich einen Taktstrich setzt.⁸

Die nachfolgend mitgeteilte originalsprachliche Umschrift des Vorworts basiert auf Gombosis Version (erweitert allein um die schwarz-rote Farbgebung des Manuskripts), d.h. die kursiv gesetzten Buchstaben sind vom Herausgeber vorgenommene Ergänzungen der vielfach abgekürzten oder verkürzt geschriebenen Wörter. Nach Übertragungen ins Englische von Gombosi und Federico Marincola⁹ folgt die erste vollständige Übersetzung des Vidal/Capirola-Vorworts in die deutsche Sprache. Hier sei Katrin Raehse herzlich gedankt, die sich nicht allein in den venezianischen Dialekt des frühen 16. Jahrhunderts und vor allem die ‚Kindersprache‘ des Vorworts eingelesen, es aufs Sorgfältigste übersetzt und intensiv mit mir über die ‚tatsächlichen‘ (Be-)Deutungen des Geschriebenen diskutiert, sondern auch einen schönen Text über dieses einfach geschriebene, aber schwer zu verstehende Vorwort beigesteuert hat.

6 Cf. *La Vihuela*. Spanische Musik der Renaissance für Vihuela in Tabulatur herausgegeben und für Gitarre übertragen von Wolf Moser. München: Ricordi o.J. [1979] (Sy. 2321), S. 3.

7 Gombosi 1955, S. XXIV.

8 Noch zwei spieltechnische Hinweise zur vorliegenden Ausgabe: 1.) Alle Recercari sind mit der sogenannten Lautenstimmung zu spielen, d.h. die G-Saite ist um einen Halbton nach *fis* erniedrigt, in *Recercar IV* zudem die tiefe E-Saite um eine Ganzton nach *D*. 2.) Die erste Hälfte von *Recercar II* – in unserer Ausgabe bis zum Ende des ersten Systems auf Seite 5 – kann einer Anweisung am Schluss von *Recercar XIII* zufolge auch vor diesem *Recercar XIII* gespielt werden – bereits in *Recercar II* folgt für zwei Schläge exakt dieselbe Anfangskonstellation.

9 Cf. Gombosi 1955, S. LXXXVIII-XCII (Übertragung und Übersetzung); Federico Marincola (1998). „The instructions from Vincenzo Capirola’s Lute Book (a translation by Federico Marincola).“ In: *The LuteBot Quarterly*, Nr. 1 (Winter); <http://www.marincola.com/lutebot.html>.

[fol. 1^v]

Compositione di meser Vincenzo Capirola gentil homo bresano.

Considerando io Vidal che molte diuine operete *per* ignorantia deli possessori si sono perdute, et de-/siderando che questo libro quasi divino *per* me scritto, perpetualmente si conseruase, ho uolesto di/cosi nobil pictura ornarlo, acio che uenendo ale mano di alchuno che mancasse di tal cognitione, per la bellezza di la pictura lo conservasse. Et certamente le cosse che in esso libro / notate sono, contengono in se tanta armonia, quanta la musical arte exprimer puole, come / apertamente conosera colui, che diligentemente quello transcorera, et tanto piu e da esser con-/seruato quanto che molte de le cosse che in esso si trouano, non sono sta dal auctor ad al-/trui che ame concesse, ma non ti marauelgiar si nel principio, et piu oltra scorendo tro-/uarai qualche choseta facile, o di pocho momento, *per* che io nel principio del mio inparar / tal chosse li richiedeua, et bone essendo quiui le posse. ~

[fol. 2^r]

Per questa soto scritta regola porai intender il notare de dito libr^o. eli boni modi del portar de la mano e quello oseruar tu de. ~

IL Modo de portar la man sul manego del lauto. come soni porta idedi basi sul manego, enon leuar le de / alte dale corde *per* che inporta asai. et fachesto costume il prendi al principio, casu no, te seria difficile / poi remeter. ~



Do bote in suxo una drio laltra. come le trouerai il forzo, da una con un deo, laltra con laltro et *cetera* / elaltre fale secondo la troui notade, che quasi una ua in zo elaltra insu, tute quante. et il deo grosso de / la man destra fa che sia sotto al secondo, et questo azio non se scontri uno deo con laltro, nel bater de le bo-/te, una in su laltra in zo. et *cetera* ~ et manco che adoperi el deo grosso, e piu bel alueder sul manego *cetera*.

Le consonantie tu trouerai a tre ouer a quatro, auertisi che quella de mezo se senta, che molto la tua orech-/ia te ingana te par sonar 4 bote, et non se sente nisi 3., et cusi 3 che soni non se sente poi do *etcetera*. ~



Le consonantie difficile che trouerai, masime alcune che te parera non le poter fare, ma cui, ano il modo de / il portar de la man, e, comodarsela sul manego sono facile, asegnerti il modo, pono *per* caso tu troui / una consonantia che stia ferma sul terzo tasto, et che uadi poi trauagliando *per* li altri tasti e poi tomi aque-/llo medemo tasto, verbi *gratia*, el bordon ua pien e la sotana al terzo tasto, ela mezana al quinto, et tra-/ualgiera poi sul terzo e poi sul quarto et quinto, *etcetera*, te parera fastidiox e far quelle bote, fa in / questa forma, pia col primo deo atrauerso tute le corde sul terzo tasto e tien fermo et poi con le altre / tre dite ua lauorando doue lacade ut supra, Et cusi corno dico de sto examplo sul terzo tasto cusi / farai *per* tuto il manego e si non festi cusi non faresti nula et *cetera*. ~ ~ . Similiter al gouerno de le / dee sul manego, fa che le dee de mezo, sia sempre in liberta et che sia pronte ale bote de sopra, et fa / che uno deo dagi sempre luogo alaltro, et con il deo picollo operalo spesissime uolte

doue la cade, et non / manco operar il picollo qual li altri, tasegneria asai rason, ma molto seria difficile comprende-/rille, fa che *per* descrizione comprendi molte cosse, e la galantaria, del portar de la man, che non si pol descriuer et *cetera*.




[fol. 2^v]

Le fuge che troui notade, qual uano preste direrno crocete che son queste .. senpre tu trouerai una auanti de / questa che ua piu tenuta, pono *per* caso questa .. auertisi tien questa il suo douer, enon la cazar come / la croceta. *per* che non la tenendo il suo douer tu inbrati ogni cossa, et fa asai nel meter suxo et *cetera*.

Nota, il piu bel secreto et arte che e nel meter suxo una cossa, et sonar, abi questo *per* una masima de / aristotille, et fali gran fondamento : auertisi nel sonar sempre tenir ferme le bote col deo, ouer dei / sul manego fina che troui altre bote che te sia forza lasarlle, cusi sempre farai de man, in man, *per* / che limporta asai, etuti non lintende, corno desoto, forza sera, ne parli, et *cetera*. ~

Asegnoroti. de alcuni .3. et .4. et *cetera* come acade li quali trouerai notadi de ponti rosi uidelicet .. et *cetera*. altro / non significa solum ti dinota esser tremoli, et *per* esser cossa che non si pol notar dingiostro come le altre / figure si nota cusi de ponti, come cossa tremolizante che non si tien fermo il deo, Verbi gratia ti assegno tu dai / une bota sul canto al 2^o tasto tien ferma quella bota, et con uno altro deo tu tremolizi al terzo / tasto, e *per* notar quello effecto el fai di ponti, come nota morta, e tremolizante, e *per* quelli ponti tu uedi a / qual tasto dei tremolizar, e niuno non nota *per* che se pol far senza, et chi sano sonar ifano da sua / posta doue li piace, et oli notadi *per* dimostrarti doue li stano bene afarli. et in alcuni luogi, ano, / gratia, gratia, a farli diti tremoli. **Et** quando ti acadera tremolizar sun tasto sollo, el te son forzo a/notar quella nota, ache modo dimostrerai quella andar tremoliza ti lasego, et pono *per* caso tu fai / una bota su la mezana al prim^o tasto, forza ti son notar cusi come sta, notar de ponti non ce, ord-/ine, ma come uederai .. sti do ponti sopra la figura de roso tremoliza quella con quel deo solo, / e altro non te significa quelli dui ponti di sopra rosi che tremolizar quella et *cetera* *per* che nel notar mai si no-/ta ponti di sopra ale figure solum di soto etcetera. et sic de singulis de ditj tremoli. et *cetera*. ~

[fol. 3^r]

Preterea, tu trouerai alcuni trateti rossi come uergoline in questa forma .. sopra le note, altro non / significa solum tenir salda col deo quella corda, zoe quella bota, Verbi gratia tu troui una cons-/onantia, a, quatro quella de quelle 4^{ro}. che ano le uergole quelle se tien : **E** nota che de soto le rige / tu trouerai alcuni segni in questa forma .. quali non ti dinota altro eceto che li tu comenzi / a tenir, et *per* che questo segno dimostra che le bote, che li, e, sopra, comenzano andar tenute, et essen/do consonantie a tre, o a quatro, le sopra dite uergoline, tasegna quale poi de quelle uano te-/nute, o una, o due, tu uedi *per* le uergoline, et quando troui drieto la prima uergolina una / altra uergolina, lasa la prima che lasar te conuien, et tien la sequente, : cusi di man in mano / ua sequendo fin che troui questo altro segno .. il qual non ti dinota

altro che lasar quel pon-/to che teniui fermo, et questo tenir fermo inporta asai nel sonar, uerbi gratia, tu tien una bota / o consonantia con il deo de mezo de sopra, et con il *prim*^o e lultimo, tu ua sonando, e quel deo de sopra de me/zo sta sempre fermo stando fermo sempre canta, et si lo leuasti quella uoce se perde, e non pol tenir / compagnia alaltre, et fa piu musical il sonar, e piu bel ueder, *quam* uis ogniuno non lintende / quanto importa questo, sicche ut *supra* tien le bote ferme piu che poi fin che ti sono forzo lasarle et *cetera*.

E trouerai ne la padoana descorda, la posta de le mezane partie in do rige, e su una sara piena et / laltra uoda, non ti para difficile che son cosa facile, Con la man sinistra sul manego fache col deo / piccolo ouero con quello apreso tu tiri zoso uno pocheto la corda zoe una de le mezane de soto zoe lultima / tal che la sia discosta da laltra etien ferma, poi col *prim*^o deo, ua tocando su laltro tasto pien a uoda / laltra corda, secondo troui notado, questo efecto fai con la man zancha, econ la destra sona / su tuta la posta come il solito, e quello non podesti comprender falo per descriptione : perche non si po scriuere. ~

[fol. 3^v]

Secreto da ligar le corde sul lauto.

Sapi che le corde sono fate de bueli de castronj : Et el cao del buelo sempre, e piu grosso che in fin : Et per tanto tute / le iauete, sono piu grosse daun cao, che da l'altro : Ma nota, che ligando la corda sul scagnelo dal cao grosso / sempre tira la uose in drio quella corda : Et uoltandola al contrario, zoe ligarla dal cao sotil tira la uose au-/antj, che e per il contrario: Ma se fuseno corde da monaco non patise questo, perche le camina piu, et tira la uose / auanti : Ma metendo il contrabaso, Et bordon, con il cauo grosso liga sul scagnello sempre ut *supra* tira / la uose in drio : Ma auertisi poi da meter el Tenor, le Mezane, et Sotane, al contrario, Zoe ligarle col cao so-/til sul scagnello, perche tu sai che le mezane ua basse cordae, et si le metesti ligade col cao grosso come el contrabasso / et bordon, le tiraria la uoxe in drio, et non acordariano, ma bisogna che le meti per il contrario ligando col cao so-/til ut *supra*, che poi le te acordara, el contrabaso al .3^o. tasto, con le mezane al *prim*^o tasto. Ma sapi che patise piu le corde / sotil che le grose, et masime le corde da *ganzer* et altre, che non fa quelle da monaco ut *supra*. Et replico come le se-/die ligar sul lauto, El contrabaso, et bordon, liga dal cao grosso, El tenor, mezane, sotane, ua ligade dal / cao sottil et *cetera*. et questo son un secreto de messer Vincenzo capirolla da sauer meter le corde sul lauto *etcetera*. ~~

A bater le corde, per meterle sul lautto.

Nel bater la corda da ueder, si sono bona, et iusta, per meter sul lauto batila con la man destra, perche anche nel sonar tu / bati dal scagnelo *cum* la man destra. Et fa che el cao longo, zoe el piu della iaueta stia nela man zancha, et la corda che / son iusta buta do filli sequenti da un cao a laltro, et sapi, liga el cao piu iusto dal scagnello, Ancora sapi che si la corda / te butase tre fillj, o, 4. sequenti daun cao alaltro, saria ancora

asai bona corda, Ma aduertisi de aconpagnar / sempre la sua compagna de quella incesa bonta zoe sila buta .3. fili metili apreso unaltra da .3. fili, et cusi sacorda che / non par false *cetera*. Et si per sorte diro le mezane, o sotane non sacordase, et che fuse iuste, muda la corda da cao

[fol. 4^r]

a pie che forsi tacordara : per la rason sopradita, perche asai uolte in le corde sotil non si puo cusi ueder qual sia el cao / piu grosso, o piu sotil da ligar sul scagnelo, che per questa rason anche non sacorda. Et etiam sapi a mudando la corda / da cao a pie tacordara per staltra causa che sara piu iusta la corda daun cao che dalaltro, ac etiam sapi che nel / ligar che fai la corda si lasasti inuer il scagnelo un deo de corda falsa per sorte, non acordaria, che te faria poi / tuta la corda falsa, caua uia la corda et rebatilla darecao, et ua prouando, et facendo experientia *etcetera*. Et / e mezane, et sotane, si per caso una fuse piu groseta delaltra, meti sempre la grosa de sopra. Et etiam / sapi che una corda falsa apreso de una iusta mai tacordara, ma piu tosto do false aun, *etcetera*.

A ricordi per li lauti.

Sapi che aun lauto bono, el suo scagnelin de cao del manego, un fregolin piu alto del suo douer pezorara asai uno / lauto e digo grandamente, et si per sorte per eser frua fese bisogno a farne uno fache sia de quella alteza mede-/ma che se fuse piu alto pezoraria el lauto : per tanto auertisi che non si perdano *etcetera*. et nota un miraculo che io / uitj aun lauto che soleua auer : il scagnelin era un poco inzo piu del douer, chel canto andaua inciso et pareua / il lauto muto il fisi andar insu al suo luoco respiro illauto cosa danon creder, Sapi de quanta inportantia / e un scagnelin a tallauto *etcetera*. Ancora saluarai le groseze delle corde che sono suli lautj che stano ben al / manco le tre corde grose che e il contrabaso, bordon, et tenor che queste .3. te insegnara ameter il resto / de le corde : perche secondo ilauti bisogna darlj la groseza delle corde, che chi uol fornitj grossi, et chi, sotil, et la / groseza sapi che fa parer un lauto bon, et catiuo. Et sapi che consiste a intastar ellauto. che el primo tasto fa chel / toca quasi le corde, et cusi de man in man fina in cao, perche come il tasto, e piu propinquo ale corde, le corde adir cusi / arpiza, et par mior el lauto. et per causa di tasti qualcheuolta par chel lauto abia defeto, per non saperli meter et *cetera*.

[fol. 1^v]

Komposition von Herrn Vincenzo Capirola, Edelmann aus Brescia

Indem ich, Vidal, in Betracht ziehe, dass viele göttliche Werklein wegen der Ignoranz ihrer Besitzer verloren gingen, und den Wunsch hege, dass dieses fast göttliche, von mir aufgeschriebene Buch für die Ewigkeit aufbewahrt wird, habe ich beschlossen, es mit so edlen Bebildernungen zu schmücken, auf dass es wegen der Schönheit der Bebildernungen aufbewahrt wird, falls es einem in die Hände fallen sollte, der einer solchen Kenntnis entbehrt. Sicherlich enthalten die in diesem Buch aufgezeichneten Dinge aus sich heraus so viel Wohlklang, wie sie die Kunst der Musik auszudrücken vermag. Dies wird jedem offensichtlich werden, der es fleißig durchsieht. Es ist umso mehr bewahrenswert, als dass viele darin vorzufindende Dinge vom Verfasser niemand anderem außer mir überreicht wurden. Wundere Dich aber nicht, wenn Du zu Anfang oder darüber hinaus ein einfaches oder kurzweiliges Dinglein vorfindest. Denn ich bedurfte solcher Sachen, als ich mit dem Lernen begann. Und da sie gut sind, fügte ich sie hier ein.¹⁰

[fol. 2^r]

Mit der folgenden Regel wirst Du das Aufgezeichnete des besagten Buchs verstehen können. Und die richtige Art, die Hand zu führen, und was Du beachten solltest.

Die Art, wie man die Hand am Lautenhals führt. Beim Spielen ist es sehr wichtig, die Finger nahe am Hals [Griffbrett] zu führen und sie nicht zu weit von den Saiten abzuheben. Und stelle es so an, dass Du diese Gewohnheit gleich zu Anfang annimmst, andernfalls wird es später schwer umzulernen.

Spiele die Töne¹¹ nach oben einen nach dem anderen. Wie Du angehalten wirst, spielst Du einen mit einem Finger und den anderen mit einem anderen *etcetera* und die anderen Töne, wie Du sie aufgezeichnet findest, fast so, dass ein Ton nach unten und einer nach oben geht; in gleicher Weise verfahrst Du mit allen. Stelle es so an, dass Du den Daumen der rechten Hand unter dem Zeigefinger hältst, damit einer nicht mit dem anderen aneinanderprallt, wenn Du einen Ton nach unten und einen nach oben spielst *etcetera*. Wenn Du den Daumen [der linken Hand] nicht benutzt, ist es schöner, ihn am Hals zu sehen *etcetera*.

Wenn Du Akkorde mit drei oder vier [Tönen] vorfindest, solltest Du Dich vorsehen, dass man den mittleren [Ton] hört, denn Dein Ohr wird Dich oft so täuschen, dass es Dir scheint, Du spieltest vier Töne und man hört nur drei, und dass man von den drei gespielten nur zwei hört *etcetera*.



Die schwierigen Akkorde, die Du vorfinden wirst und von denen Dir einige sogar unspielbar erscheinen mögen, werden einfach durch die Art, wie man die Hand führt und am Hals bequem einrichtet. Präge Dir diese Art ein. Gesetzt den Fall, Du findest

10 Nur in diesem Absatz ‚spricht‘ Vidal, danach lässt er Capirola sprechen.


11 Im Original steht für Ton/Töne fast durchweg Schlag/Schläge: „bot[t]a“/„bot[t]e“.

einen Akkord vor, der auf dem dritten Bund beginnt und danach auf anderen Bündeln fortgesetzt wird und dann kommst Du auf denselben zurück; zum Beispiel wenn der Bordone [5. Chor] durchgängig und ebenso die Sottana [2. Chor] auf dem dritten Bund gespielt wird und die Mezzana [3. Chor] auf dem fünften, dann auf dem dritten, dann auf dem vierten und fünften *etcetera*.¹² Wenn es Dir lästig erscheint, diese Töne zu spielen, stelle es so an, dass Du den Zeigefinger zuerst über alle Saiten des dritten Bundes legst und festhältst¹³ und dann arbeitest Du mit den anderen drei Fingern, wie es kommt; so wie ich es oben erklärte.¹⁴ Und so, wie ich es für dieses Beispiel für den dritten Bund sage, verfährt Du überall auf dem Hals [Griffbrett], und wenn Du es nicht tust, kommst du zu nichts etc. Mache es bei der Beherrschung der Finger auf dem Hals immer gleich, so dass Mittel- und Ringfinger immer frei und bereit für die oberen Töne sind und dass ein Finger dem anderen immer Platz lässt und dass der kleine Finger ganz oft da hingelangt, wo er gebraucht wird. Und vermeide es nicht, letzteren so oft zu verwenden wie die anderen. Dafür könnte ich sehr viele Gründe nennen, doch es wäre schwer, sie zu verstehen. Auch wenn Du durch die Beschreibung viele Dinge verstehst, kann man die elegante Art, die Hand zu führen, nicht erklären *etcetera*.

[fol. 2^v]

Die Zeichen, die Du aufgezeichnet vorfindest und die schnell gehen [gespielt werden], nennen wir ‚crocete‘¹⁵, es sind die folgenden: . Vor diesem wirst Du immer ein Zeichen vorfinden, das fester [länger] gehalten wird, dem Zufall nach wähle ich dieses: . Sieh Dich vor, es zu beachten und nicht zu hetzen wie eine crocete. Denn Du verdirbst alles, wenn Du es nicht beachtest, und verfare ebenso bei der Niederschrift *etcetera*.

Präge Dir als schönstes Geheimnis und als schönste Kunst beim Niederschreiben und Spielen einer Sache Folgendes ein, mache es Dir zur aristotelischen Maxime und zum festen Fundament: Sieh Dich beim Spielen vor, immer die Töne mit dem Finger oder den Fingern am Hals festzuhalten, bis Du auf andere Töne stößt, die Dich dazu anhalten loszulassen. So verfährt Du Ton für Ton, denn es ist von großer Wichtigkeit und nicht alle verstehen es, wie ich nachfolgend schreibe, weswegen ich angehalten bin, davon zu sprechen *etcetera*.

Gib bei .3. und .4. *etcetera* acht, es kommt nämlich vor, dass Du sie mit roten Punkten aufgezeichnet vorfindest:  *etcetera*. Dies bedeutet nichts anderes, als dass es Tremoli [Triller] sind. Da es sich um Dinge handelt, die nicht mit derselben Tinte wie die anderen Bundzahlen¹⁶ aufgeschrieben werden können, werden sie so mit Punkten als zitterndes Ding aufgezeichnet, auf dass man den Finger nicht still halte. Als Beispiel zeige ich Dir, wie Du auf dem zweiten Bund des Canto spielst. Du hältst den Ton fest und mit einem anderen Finger lässt Du den dritten Bund erzittern. Um diese Wirkung


12 Die italienische Benennung der Chöre bzw. (Doppel-)Saiten von der tiefsten 6. zur höchsten 1. Saite (die als einzige nicht doppelchörig ist): Contrabasso, Bordone, Tenore, Mezzana, Sottana, Canto.

13 Capirola spricht beim Drücken resp. Greifen der Saite(n) durchweg von festhalten: „tenere fermo“.




14 Capirola erklärt hier die Bedeutung des Barréspiels.

15 Übersetzt „Kreuzchen“.

16 Im Original hier wie nachfolgend „Zeichen“ („figure“).

aufzuzeichnen, schreibt man die Zahl mit Punkten wie tote und zitternde Noten und anhand dieser Punkte erkennst Du, welchen Bund Du erzittern lässt. Niemand wird sie aufzeichnen, weil man es ohne dies bewerkstelligen kann. Wer zu spielen vermag, setzt sie, wo immer es ihm gefällt. Ich habe sie aufgezeichnet, um Dir zu zeigen, wo sie gut passen. An einigen Stellen ist es sehr graziös, wenn man die besagten Tremoli spielt.¹⁷ Falls es vorkommt, dass Du nur einmal einen Bund erzittern lassen sollst, und ich mich angehalten sehe, Dir dieses Zeichen aufzuzeichnen, gib acht, wie ich es Dir anzeige, dass er [der Bund] zittern soll. Gesetzt den Fall, Du spielst auf dem ersten Bund der Mezzana einen Ton, so muss ich es so aufzeichnen, wie es hier steht. Es gibt keine Vorschrift, es mit [vielen] Punkten aufzuschreiben, sondern so, wie Du es hier siehst: . Bei diesen zwei roten Punkten über der Bundzahl lässt Du sie [die Mezzana] mit nur einem Finger erzittern, und diese zwei roten Punkte oben bedeuten nichts anderes, als den Ton erzittern zu lassen *etcetera*. Denn beim Aufzeichnen zeichnet man nie Punkte über den Zahlen auf, sondern nur unter ihnen *etcetera*.¹⁸ Und dasselbe gilt für jedes einzelne der besagten Tremoli. *etcetera*.

[fol. 3^r]

Zudem wirst Du rote Striche vorfinden, die wie Kommachen aussehen: . Befinden sie sich über den Zeichen, heißt das nichts anderes, als dass Du diese Saite, also diesen Ton mit dem Finger festhältst. Wenn Du zum Beispiel einen Akkord mit vier [Tönen] vorfindest, hältst Du von den vieren die mit den Kommata. Und gib acht, wenn Du unter den Linien Zeichen dieser Form vorfindest: . Sie zeigen Dir nichts anderes an, als dass Du hier beginnen sollst festzuhalten. Und weil dieses Zeichen bedeutet, dass die Töne, bei und über denen es steht, gehalten werden sollen, und wenn es sich dabei um Akkorde mit drei oder vier [Tönen] handelt, zeigen die oben genannten Kommachen Dir an, welcher von ihnen gehalten werden soll. Anhand der Kommachen siehst Du auch, ob einer oder zwei gehalten werden sollen. Wenn Du hinter dem ersten Kommachen ein zweites Kommachen vorfindest, lasse den ersten [Ton] los – denn man muss ihn loslassen – und halte den zweiten. So fährst Du Ton für Ton fort, bis Du dieses andere Zeichen antriffst: . Es bedeutet nichts anderes, als die Stelle zu verlassen, die Du festgehalten hattest. Und dieses Festhalten ist beim Spielen von großer Wichtigkeit. Hältst Du zum Beispiel einen Ton oder einen Akkord mit dem oberen Mittelfinger und fährst mit dem Zeigefinger und dem Kleinen fort zu spielen, muss dieser obere Mittelfinger immer still halten und während er still hält, den Ton halten. Denn würdest Du den Finger wegnehmen, würde der Ton sich verlieren und könnte die anderen Töne nicht begleiten. Und es macht das Spielen musikalischer und lässt es schöner aussehen – wenn auch nicht jeder versteht, was ich oben erklärte, nämlich wie

17 Bis zu dieser Stelle spricht Capirola vom aufwärts geführten Triller, der durch eine hinzugefügte rot gepunktete Bundzahl des höheren Tons in der Tabulatur angegeben wird. Nachfolgend ist die Rede von zwei roten Punkten links und rechts oben an der Bundzahl des Tones, von dem – wie ein Mordent – abwärts mit der leeren Saite getrillert wird.

18 Die Stelle bleibt unverständlich, da die beiden Punkte ja *über* den Zahlen notiert werden.

wichtig es ist, dass man die Töne so lange wie möglich festhält, so lange, bis Du gezwungen bist, sie loszulassen *etcetera*.

In der *Padoana discorda*¹⁹ wirst Du die Mezzana in zwei [Tabulatur-]Linien aufgeteilt vorfinden und auf einer wird es voll sein und auf der anderen leer. Dies sollte Dir nicht schwer fallen, da es sich um eine leichte Sache handelt. Stelle es mit der linken Hand am Hals so an, dass Du die untere Saite der Mezzana mit dem kleinen Finger oder dem daneben ein bisschen nach unten ziehst, so dass sie von der anderen getrennt wird, und dann diese Saite festhältst. Dann greifst Du auf der oberen Saite mit dem Zeigefinger den [ersten] Bund und lässt die Saite wieder leer, so wie Du es aufgezeichnet vorfindest. Erzeuge diese Wirkung mit der linken Hand und spiele mit der rechten auf allen Saiten wie gewohnt. Dieses Verfahren kannst Du durch die Beschreibung nicht verstehen, denn man kann es nicht aufschreiben.

[fol. 3^v]

Das Geheimnis der Lautenbesaitung

Wisse, dass Saiten aus Hammeldarm gemacht werden. Ein Kopf [das eine Ende der Darmsaite] ist immer dicker als der andere [das andere Ende]. Und deswegen sind alle "Schlüsselchen"²⁰ an einem Kopf dicker als an dem anderen. Aber beachte, dass es den Klang der Saite geradeaus zieht, wenn Du sie mit dem dicken Kopf am Steg befestigst. Wenn man sie umdreht, also mit dem dünnen Kopf befestigt, zieht es stattdessen den Klang nach vorne.²¹ Dies geschieht aber nicht, wenn es sich um Münchener Saiten handelt. Denn diese laufen mehr und ziehen den Klang nach vorne. Wenn Du aber Contrabasso oder Bordone aufziehen willst, bringe immer den dickeren Kopf am Steg an, da der Klang geradeaus gezogen wird, wie ich oben sagte. Aber wenn Du vorhast, Tenore, Mezzana und Sottana aufzuziehen, gehe umgekehrt vor, zurre also den dünneren Kopf am Steg fest. Denn Du weißt, dass die Mezzana oben dicker ist und nach unten dünner wird. Und wenn Du sie – wie Contrabasso oder Bordone – mit dem dicken Ende [am Steg] anbringst, würde der Klang geradeaus ziehen und würden die Saiten nicht stimmen. Es ist daher nötig, dass Du sie andersherum, mit dem dünneren Kopf anbringst, wie ich oben sagte, damit sie Dir dann stimmen: Der Contrabasso auf dem dritten Bund und die Mezzana auf dem ersten Bund.²² Wisse aber, dass dies [Problem] eher mit dünnen als mit dicken Saiten und öfter mit Hakensaiten²³ als mit den oben genannten aus München vorkommt. Und lass mich wiederholen, wie man die Laute besaitet: Für Contrabasso und Bordone zieht man den dicken Kopf auf, Tenore,

19 Im Lautenbuch lautet der Titel des Stückes im Inhaltsverzeichnis „padoana bellissima, discorda come sancta trinitas“ und über der Tabulatur „padoana discorda nel ton de sancta trinitas“ (fol. 27^v bis 28^r, die fragliche Stelle auf fol. 28^v), bei Otto Gombosis Übertragung ist es die Nr. 17.

20 Schlüsselchen: „iavete“ ist unklar – Federico Marincola spricht von einer Bedeutung im Sinne von „hanks“, also Strähnen. Eigentlich dreht es sich hier aber wohl um die (Darm-)Saite an sich.

21 Den Klang geradeaus und den Klang nach vorne ziehen – „tira[re] in dri[tt]o“ und „tira[re] avanti“ – wird von Gombosi und Marincola als den Klang flacher resp. schärfer werden lassen (vor allem beim Spiel in höheren Lagen) begriffen.

22 D.h. die Oktave *B-b* (resp. in Gitarrenstimmung *G-g*).

23 „corde da ganzer“.

Mezzana und Sottana werden mit dem dünnen Kopf gezurrt, *etcetera*. Und dies ist das Geheimnis von Herrn Vincenzo Capirola, auf dass man es versteht, die Laute zu besaiten, *etcetera*.

☞ Wie man die Saiten zupft, um sie an der Laute zu befestigen

Zum Überprüfen, ob eine Seite gut und richtig ist, um sie dann an der Laute zu befestigen, zupfe sie mit der rechten Hand, denn auch beim Spielen zupfst Du am Steg mit der rechten Hand. Und stelle es so an, dass Du den langen Kopf, also mehr als nur das "Schlüsselchen" [die Strähnen] mit der linken Hand hältst. Die richtig klingende Saite besteht aus zwei von einem zum anderen Kopf durchgehenden Strängen. Und wisse, dass Du den richtigsten Kopf am Steg befestigst. Wisse dazu noch, dass eine Saite, die aus drei oder vier von einem Kopf zum anderen durchgehenden Strängen besteht, eine einigermaßen gute Saite sein könnte. Aber sieh Dich vor, dass sie von einer Begleiterin derselben Qualität begleitet wird; wenn sie also aus drei Strängen besteht, solltest Du daneben eine andere mit drei Strängen befestigen. Und so sind sie aufeinander abgestimmt, sodass sie nicht falsch erscheinen, *etcetera*. Und wenn sich Mezzana oder Sottana unglücklicherweise nicht stimmen lassen, obwohl die Saite gut ist, drehe sie vom Kopf

[fol. 4^r]

auf den Fuß, so dass sie sich vielleicht stimmen lässt. Der Grund dafür wurde schon genannt: Oft kann man bei dünnen Saiten nicht so gut sehen, welcher der dickere und welcher der dünnere am Steg zu befestigende Kopf ist. Dies kann der Grund sein, warum sie sich nicht stimmen lässt. Und wisse auch, dass sie sich aus diesem anderen Grund stimmen lässt, wenn man sie vom Kopf auf den Fuß dreht: Eine Saite ist am einen Kopf richtiger als am anderen. Überprüfe auch, was mit der Saite passiert, wenn Du beim Befestigen ein Fingerbreit der unglücklicherweise falschen und nicht zu stimmenden Saite weglässt, denn dieser Fingerbreit kann Dir die ganze Saite falsch machen. Schneide dieses Stück ab und zupfe die Saite erneut und versuche es wieder und experimentiere *etcetera*. Wenn zufällig eine der Mezzana- oder Sottana-Saiten dicklicher ist als die andere, befestige die dicke [Saite] immer oben. Und wisse auch, dass sich eher zwei falsche Saiten nebeneinander stimmen lassen, als eine falsche Saite neben einer richtigen, *etcetera*.

☞ Zur Erinnerung betreffend der Laute

Wisse, dass eine Laute schlechter klingt, wenn das Steglein [Sattel] am Kopf des Halses – selbst bei einer guten Laute – ein bisschen höher sitzt, als es soll. Und ich sage, dass sie sehr viel schlechter klingt. Und wenn es [das Steglein] unglücklicherweise zerbricht und ein neues gemacht werden muss, stelle es so an, dass es die gleiche Höhe besitzt, denn wäre es höher, wäre die Laute schlecht. Sieh Dich deshalb vor, dass es nicht verloren geht *etcetera*. Und beachte das Wunder, dass ich an einer Laute feststellte, die ich besaß: Das Steglein saß ein bisschen tiefer, als es soll, sodass die Canto-Saite [auf den Bündlen] schliff und die Laute stumm erschien. Ich setzte es

höher, an seinen [richtigen] Platz und – eine unglaubliche Sache – die Laute begann zu leben. Wisse, wie wichtig ein Steglein für eine solche Laute ist *etcetera*. Merke Dir noch, dass die Dicke der Saiten, die sich auf der Laute befinden, gut ist außer für die dicken Saiten, als da wären Contrabasso, Bordone und Tenore. Der Rest der Saiten wird Dich lehren, diese drei aufzuziehen. Denn die Dicke der Saiten ist der Laute anzupassen. Nun gibt es solche [Spieler], die sie lieber mit dicken, und solche, die sie lieber mit dünnen Saiten ausgestattet mögen. Wisse aber, dass die Dicke [der Saiten] eine Laute gut oder schlecht erscheinen lässt. Und wisse, aus was das Anbringen der Bünde²⁴ besteht. Stelle es so an, dass der erste Bund fast die Saiten berührt und so weiter und weiter bis zum Kopf [Ende des Halses]. Denn umso näher der Bund den Saiten ist, desto mehr klingen diese wie Harfensaiten und die Laute klingt besser. Und wegen der Bünde, weil man sie nicht anzubringen versteht, erscheint es manchmal, als habe die Laute einen Defekt *etcetera*.

24 Capirola spricht hier von „intastar“, eine Wortschöpfung, die im Deutschen mit „Bebünden“ wiedergegeben werden könnte.

Kommentar zur Übersetzung

An einem großen Tisch sitzen ein Musikwissenschaftler und eine Romanistin vor allerlei, teils buntem Papier und einer Laute.

Handelte es sich bei dieser Szene nicht um der Übersetzerin Erinnerung an den schönsten Moment der Arbeit, sondern um die Wunschvorstellung einer Perfektionistin, erweiterten die Runde ein Altphilologe, ein Lombarde sowie die Übersetzer ins Englische, Otto Gombosi und Federico Marincola.

Auch an der *Compositione di meser Vincenzo Capirola gentil homo bresano* arbeiteten seinerzeit zwei Personen. Um sein Werk über sein Leben hinaus zu erhalten, übergab der technisch versierte Lautenspieler und Komponist Capirola dem Buchherausgeber und -illustrator Vidal seine Tabulaturen.

Das Vorwort enthüllt eine weitere Profession: Capirola war Lehrer und ein ungeduldiger allzumal. Indem er seinen Tabulaturen ästhetische und technische Anweisungen vorweg gab, beweist er seine Unzufriedenheit mit dieser Art der Bewahrung. Ein für alle Mal hält er hier fest, wie man Laute spielt und dabei gut aussieht, wie man Noten aufzeichnet und wie man das Instrument stimmt und repariert. Die vielen Unsagbarkeitstopoi lassen ersehen, dass ihm dabei die Theorie mit der Praxis, persönlicher die Nachfolgezucht mit dem Musikerstolz in Widerspruch gerieten. Capirolas Stil wirkt streng, eigentümlich und umständlich. Er duzt den Leser, lenkt mit Belehrungsformeln vom Lehrinhalt ab, wiederholt sich – entweder weil es ihm an Vokabular mangelt oder weil er kauzig auf seine Steckenpferde pocht (z.B. darauf, dass die Saiten fest zu drücken sind oder dass man galant, graziös, nicht nur für die Ohren, sondern auch für die Augen zu musizieren hat) – und bricht unvermittelt, häufig mit einem „etcetera“ ab. Seine komplizierten Erklärungen weiß der Musikwissenschaftler heute oft in einem einzigen Begriff zu fassen. Aus Gründen der Verständlichkeit wurden in der Übersetzung Sätze geteilt, Punkte und Semikola eingefügt.

Wenngleich die *tre corone* Dante Alighieri, Francesco Petrarca und Giovanni Boccaccio das Toskanische bereits im *trecento* zur allerseits nachgeahmten Literatursprache erhoben hatten, konnten Vidal und Capirola um 1517 in Brescia und Venedig offenbar nicht auf eine Sprache zurückgreifen, die die Bedürfnisse ihrer Berufe deckte.

Aus den lateinischen Überbleibseln in den Texten geht hervor, dass das Italienische noch im Werden begriffen war. Gleich im Titel stößt man neben dem Latein verbleibenden Wort „homo“ (it. „uomo“; dt. „Mensch“/„Mann“) auf eine Mischform: Der Suffix „-tione“ in „compositione“ (dt. „Komposition“) geht auf den lateinischen „-tio“ („compositio“; dt. „Zusammenstellung“) zurück und wird sich zu „-zione“ (it. „composizione“) entwickeln. Im aktuellen Italienisch ist das „ct“ zu „tt“ (z.B. „pictura“ → „pittura“; dt. „Malerei“) oder zu „t“ (z.B. „auctor“ → „autore“; dt. „Verfasser“), das „ns“ zu „s“ (z.B. „transcorera“ → „trascorrerà“; dt. „er/sie wird durchsehen“), das „j/iu“ zu „giu“ („iusta“ → „giusta“, dt. „richtige“) und das „x“ zu „s“ (z.B. „exemplo“ → „esempio“; dt. „Beispiel“) oder zu „c“ (z.B. „uos/xe“ → „voce“; dt. „Stimme“, hier

„Ton“) geworden. Beispielsweise in „diuina“ (it. „divina“; dt. „göttliche“) ist Vidal im Gegensatz zum heutigen Italiener das „u“ mit dem „v“ austauschbar. Meistens handelt es sich bei den im Vorwort verwendeten lateinischen Wörtern um Floskeln, die (bzw. andere) in den europäischen Sprachen überleben: „verbi gratia“ = „zum Beispiel“, „ut supra“ = „so wie ich es oben erklärte“, „similiter“ = „ähnlich“, „uidelicet“ = „nämlich“, „solum“ = „sondern“, „nichs anderes, als dass“, „sic de singulis“ = „dasselbe gilt für jeden einzelnen“, „preterea“ = „zudem“, „quam uis“ = „wenn auch“, „cum“ = „mit“, „(ac) etiam“ = „auch“, „propinquo“ = „näher“. Die lateinische Tendenz zur Knappheit währt in der Übersetzung von „tute quante“ zu „in gleicher Weise verfährt Du mit allen“. Es sind aber nicht mehr dieselben Wörter, die der Kürze halber zusammengezogen werden können (Capirola: „fachesto“ = „fa che questo“, dt. „stelle es so an“, „staltra“ = „quest'altra“, dt. „diese andere“; heute z.B.: „stasera“ = „questa sera“, dt. „dieser Abend“).

Ein weiteres Indiz für die Ungenormtheit der zeitgenössischen Sprache ist die inkonsequente Setzung von Doppelkonsonanten. Sogar seinen eigenen Nachnamen schreibt Capirola im Titel mit einem, im Text mit zwei „l“. „Cosa“ (dt. „Ding“) erscheint in den drei Schreibweisen „coss[a]“, „choss[a]“ und „chos[et]a“. Neben der Uneinheitlichkeit – die Doppelkonsonanten stellen auch beim Erlernen des Italienischen ein Problem dar, weil sie generell nicht leicht hörbar sind und die Orthographie speziell im Deutschen abweicht (vgl. bspw. „comunismo“/ „Kommunismus“) – ist in diesem Beispiel die Verwandtschaft der romanischen Sprachen zu erkennen. Im Italienischen wird das „c“ vor „e“ und „i“ wie „tsch“ und vor „a“, „o“ und „u“ wie „k“ ausgesprochen. Sagt man „k“ vor den hellen Vokalen, schreibt man „ch-“, sagt man „tsch“ vor den dunklen, schreibt man „ci-“. Wenn Capirola also „ch-“ vor „o“ schreibt, so erinnert dies an das Französische („chose“). Ebenso kann einem die Kenntnis des Französischen bei der Übersetzung von folgendem verwirrenden Satz helfen: „niuno non nota“ (dt. „niemand zeichnet auf“). Zwar kommt es etwa in „non c'è nessuno“ (dt. „es ist niemand da“) zur grammatikalisch doppelten, vom Sinn her einmaligen Verneinung im Italienischen, doch muss dafür der Satz mit dem Negationspartikel „non“ beginnen, während er im Französischen mit „personne“ anfangen kann („personne ne lui écrit“, dt. „niemand schreibt ihm“). An die iberoromanischen Sprachen lassen Infinitive (z.B. „tenir“, it. „tenere“, dt. „halten“; span. „tener“, port. „ter“, dt. „haben“) und Partizipien (z.B. „notad[o]“, it. „notato“, dt. hier „aufgezeichnet“) denken.

Der Übersetzerin fehlt es an lombardischer und venezianischer Spracherfahrung, um abschätzen zu können, inwieweit die vorliegenden Texte mundartlich geprägt sind. Das heute regional konservative Italien pflegt seine Dialekte abgesehen vom Liedgut im Theater. Von einem philologischen Vergleich mit Carlo Goldonis Stücken wäre abzuraten, da es sich um Texte zweierlei Disziplinen handelt, die zwar räumlich nah (in Venedig), jedoch zeitlich fern im 18. Jahrhundert geschrieben wurden. Allerdings orientierte sich Goldoni nicht nur an der französischen Klassik und Aufklärung, sondern auch an der *Commedia dell'arte*, die sich zu Zeiten Capirolas entwickelte.

Solch linguistische Herleitungen können beim Lesen ermüden, führen beim Übersetzen jedoch zu erfreulichen bilingualen Erkenntnissen. Dadurch, dass Capirola „a[c]cor-da[re] “ (dt. „stimmen“) und „corda [g]iusta“ (dt. „richtige Saite“) in einem Kontext verwendet, wird offensichtlich, woher das deutsche „es stimmt“ stammt.

Katrin Raehse

Frankfurt am Main, den 20. Januar 2013

Verzeichnis der Notenausgaben

Faksimile-Ausgaben

Compositione di Messer Vincenzo Capirola [Faksimile-Druck] (= Archivum musicum: Strumentalismo Italiano, 39). Firenze: Studio Per Edizioni Scelte 1981, 148 S.

Compositione di Messer Vincenzo Capirola [vollständiges Faksimile im Rahmen des Projekts "Le Corpus des luthistes" von "Ricercar. Programme de recherche in musicologie" des Centre d'Études Supérieures de la Renaissance der Université François Rabelais in Tours].

Online unter: [http://imslp.org/wiki/Capirola_Lutebook_\(Capirola,_Vincenzo\)](http://imslp.org/wiki/Capirola_Lutebook_(Capirola,_Vincenzo)) und <http://ricercar.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/EMN/luth/sources/Capirola.pdf>

Cf. dazu die PDF "Fiche descriptive: Ms. Capirola". Online unter: http://ricercar.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/EMN/luth/sources/Capirola_notice.pdf.

Ausgaben für Laute

Compositione di meser Vincenzo Capirola. Lute-book (circa 1517). Edited by Otto Gombosi (= Publications de la Société de Musique d'Autrefois. Textes musicaux, tome premier). Neuilly-sur-Seine: Société de Musique d'Autrefois 1955, XCII und 136 S. (Reprint als *Vincenzo Capirola Lute Book*. New York: Da Capo Press 1983)

The Vincenzo Capirola Lutebook (circa 1517). Performing Edition in French Tablature. Hg. v. Miles Dempster. Montreal: Score Coverations 1995, 106 S.

Ausgaben für Gitarre

Capirola Lute Book. 7 Pieces. Guitar Solo. Ed. and arr. by John W. Duarte. Wien: Universal Edition (UE 29155) o.J. [1976], 16 S.

[Enthält die Nummern: 1 *La Villanella*, 5b *Che Farala che dirala*, 10 *Stavasi Amor dormendo*, 12 *Balletto*, 17 *Padoana*, 25 *Recercar VIII*, 28 *Padoana francese II*.]

Musik der Renaissance. Nach Lautentabulaturen für Gitarre eingerichtet von Konrad Ragossnig. Mainz u. a.: Schott (GA 442) 1977, 39 S.

[Enthält die Nummern 2 *Recercar I* und 41 *Recercar XIII*.]

Guitar Solos from Italy. Ed. and arr. by Gilbert Emanuel Biberian. London u. a.: Chester Music und Frankfurt/M. u. a.: Wilhelm Hansen o.J. [1980], 22 S.

[Enthält die Nummern: 19 *Recercar VI*, 25 *Recercar VIII*, 26 *Recercar IX*, 40 *Recercar XII*, 41 *Recercar XIII*.]

V. Capirola: Fantasien und Tänze für Gitarre / Fantasies and Dances for Guitar / Fantáziák és táncok gitárra. Hg. von Dániel Benkő (= Musica per chitarra). Budapest: Editio Musica Budapest (Z. 12554) 1983, 23 S.

[Enthält die Nummern 6 *La Spagna I*, 7 *Recercar I*, 16 *Recercar IV*, 17 *Padoana*, 18 *Recercar V*, 19 *Recercar VI*.]

Compositione di meser Vincenzo Capirola. Aus einer venezianischen Lautentabulatur von 1517 für Gitarre übertragen von Dirk Hangstein. Hofheim/Ts. und Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag o.J. [1997], 16 S.

[Enthält die Nummern: 1 *La Villanella*, 9 *Padoana francese I*, 10 *Stavasi Amor dormendo*, 15 *Canto bello*, 17 *Padoana*, 30 *Non ti spiaqua l'ascoltar*, 41 *Recercar XIII*.]

Composizioni di Messer Vincenzo Capirola. 6 composizioni trascritte per chitarra de Jacopo Gianninoto e Paolo Muggia. Padova: Armelin Musica (REC 005) o.J.

Vincenzo Capirola

Recercari I-XIII

This image displays a page of musical notation for guitar, consisting of ten staves. The music is written in G major, indicated by one sharp (F#). The notation includes various guitar-specific symbols such as fret numbers (0-4), accidentals, and articulation marks. The music is written in a single system, with each staff representing a different voice or part of the composition. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, as well as rests and dynamic markings. The overall style is that of a professional musical score, likely for a guitar solo or a multi-part instrumental piece.

This page contains ten staves of musical notation for guitar, written in G major (one sharp) and 4/4 time. The notation is a mix of standard musical notation and guitar-specific techniques. Fret numbers (0-4) are used to indicate fingerings on the strings. Accidentals (sharps) are used to indicate notes outside the key signature. Dynamic markings (p, f) are used to indicate volume. The music is written in a style that combines standard musical notation with guitar-specific techniques like barre and fingerings. The notation is a mix of standard musical notation and guitar-specific techniques. Fret numbers (0-4) are used to indicate fingerings on the strings. Accidentals (sharps) are used to indicate notes outside the key signature. Dynamic markings (p, f) are used to indicate volume. The music is written in a style that combines standard musical notation with guitar-specific techniques like barre and fingerings.

Recercar II

Vincenzo Capirola

The image displays a musical score for "Recercar II" by Vincenzo Capirola, presented in lute tablature. The score consists of eight staves, each representing a line of the lute. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with specific tablature instructions like *tr^(c)* and *tr^(cis)*. Fingerings are indicated by numbers 1 through 4, and some notes are marked with a circled 5. The staves are numbered 1 through 8, and the piece is marked with a repeat sign at the beginning of the first staff. The notation is written in a style typical of early printed music, with a focus on the specific fingerings and techniques required for performance on a lute.

III. - - - -

III. - - - -

tr

tr

tr

Recercar III

Vincenzo Capriola

V. II.

II.

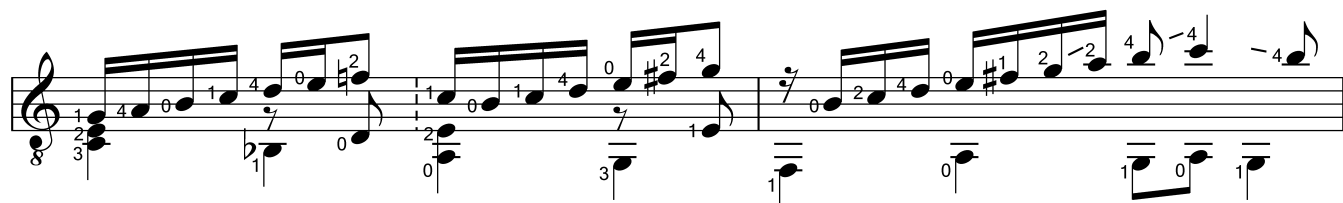
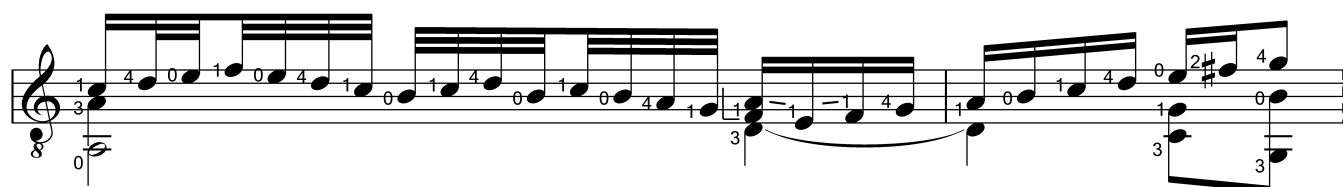
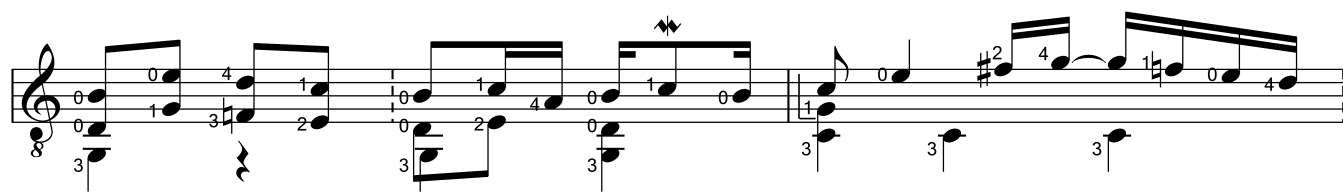
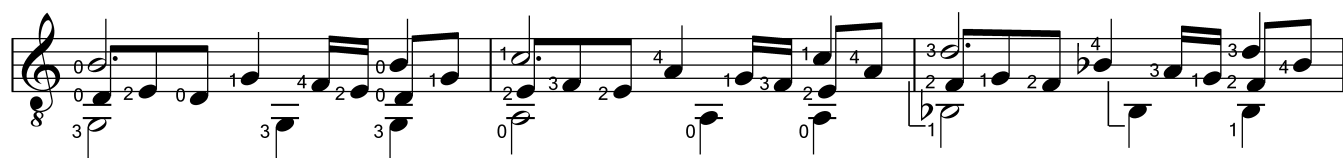
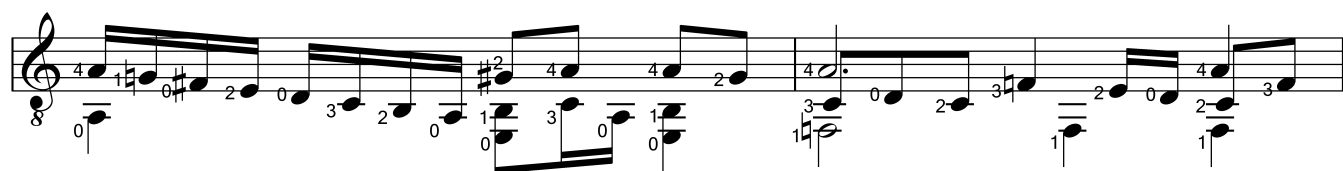
tr

tr^(gis)

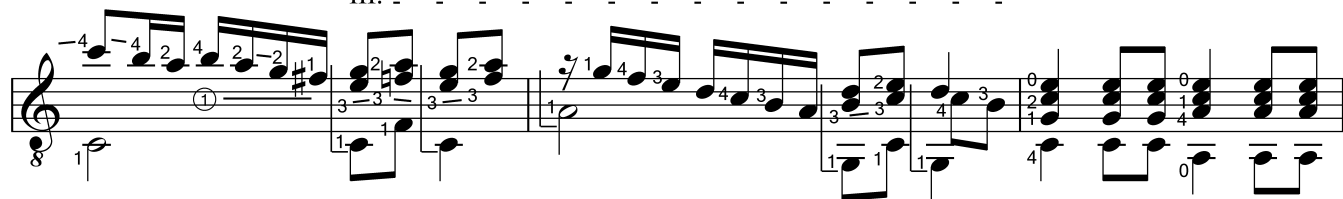
V.

tr

tr^(gis)



III. - - - - -



This page contains ten staves of musical notation for guitar. The notation is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first staff begins with a treble clef and a bass clef, indicating a two-part setting. The music features a variety of chords, scales, and technical markings. The second staff includes a trill (tr) marking. The third staff is marked with 'III.' (third fret). The notation includes various chords, scales, and technical markings such as 'tr' (trill) and 'III.' (third fret). The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

9

Vincenzo Capirola

This page of guitar sheet music is for a piece in D major, indicated by two sharps (F# and C#) in the key signature. The music is written for a single guitar, with a treble clef and a 2/4 time signature. The notation includes a variety of techniques and complex fingering:

- Trills (tr):** Indicated by a 'tr' above a note, such as in the first measure and the final measure.
- Vibrato (v):** Indicated by a 'v' above a note, such as in the final measure.
- Complex Fingering:** Numerous numbers (1-4) are placed below notes to indicate specific fingerings, often for fast, technical passages.
- Accents:** Some notes have an accent mark (^) above them.
- Phrasing:** The music is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple beams to indicate sixteenth or thirty-second notes.
- Dynamic Markings:** There are no explicit dynamic markings (like *p* or *f*) present on this page.

The piece appears to be a technical exercise or a short composition focusing on speed and precision in the right hand, with a consistent rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

This page of musical notation is for guitar, written in D major (two sharps: F# and C#). It consists of ten staves of music, each containing various guitar-specific techniques and fingerings. The notation includes:

- Trills (tr):** Indicated by a 'tr' symbol above notes on the first, third, fifth, seventh, and tenth staves.
- Fingerings:** Numbers 1, 2, 3, and 4 are placed above notes to indicate which finger to use.
- Triplets:** Groups of three notes beamed together, marked with a '3' and a triplet symbol.
- Accents:** A small 'v' symbol is placed above a note on the eighth staff.
- Circle 4:** A circled '4' is located at the bottom of the page, below the tenth staff.

The music is written in a single system with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various guitar-specific techniques such as trills (tr), triplets, and fingerings (1-4).

8

tr

tr

tr

tr

tr

Recercar V

Vincenzo Capirola

V. II.

Measures 1-10 of Recercar V. The piece is in D major (F# C# G#) and 8/8 time. It features a complex, continuous melodic line with many triplets and sixteenth-note patterns. The notation includes a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time signature of 8. The first measure is marked with a 'V.' and the second with an 'II.'. The notation is dense, with many accidentals and fingerings indicated by numbers 1-4 and 0 (natural).

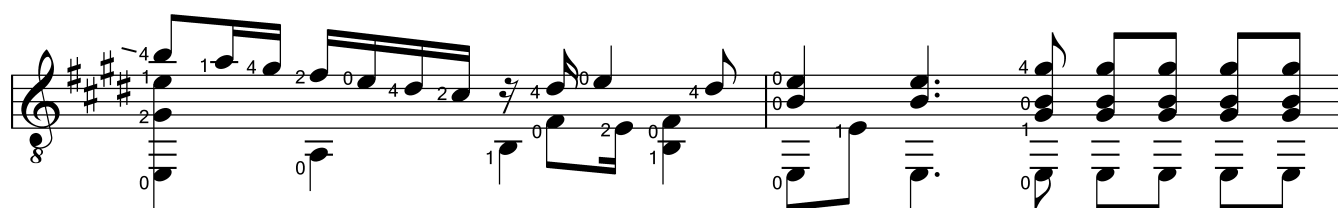
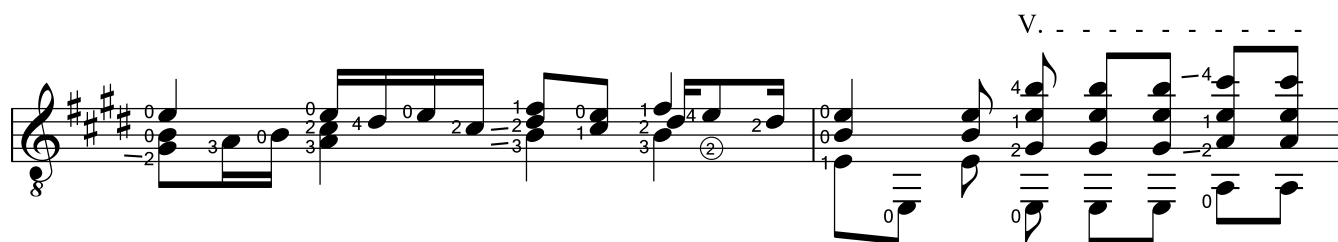
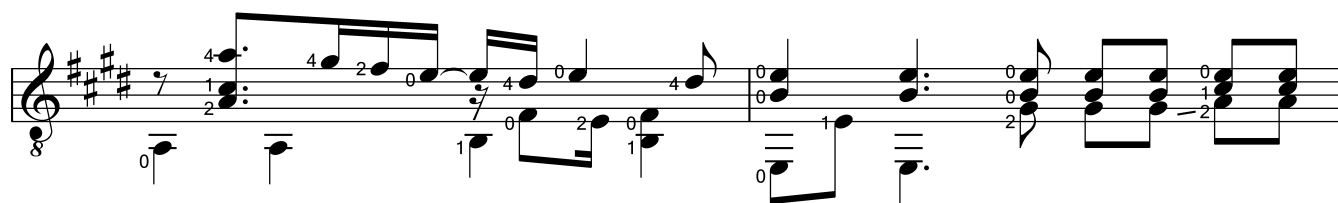
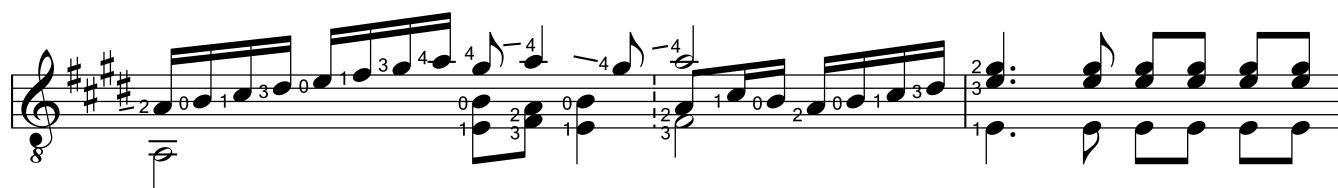
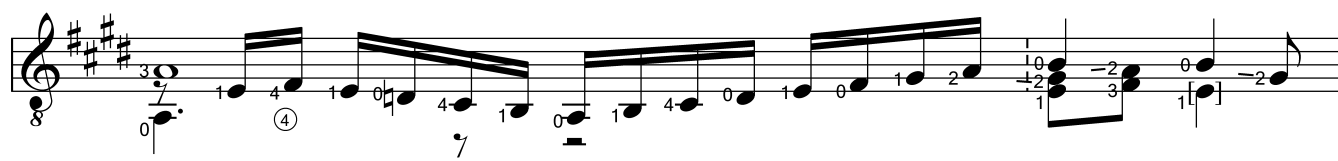
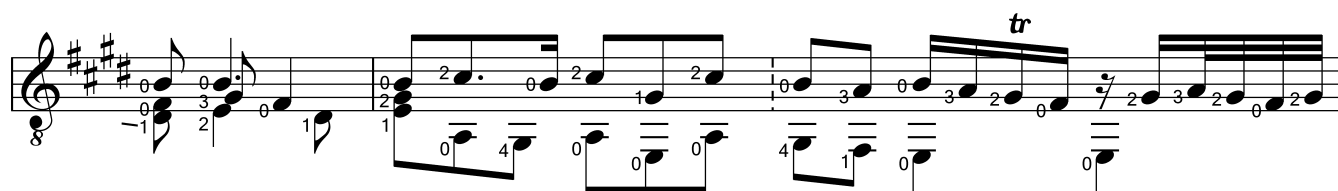
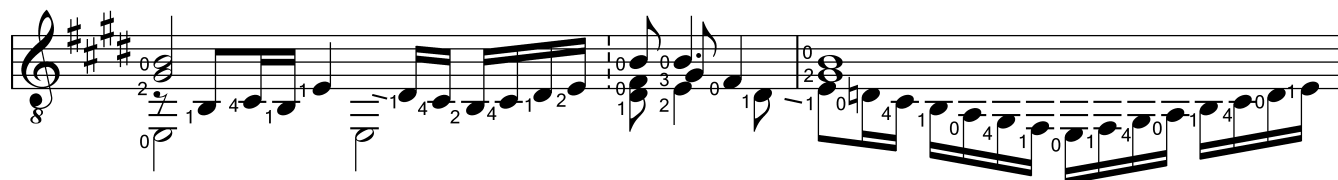
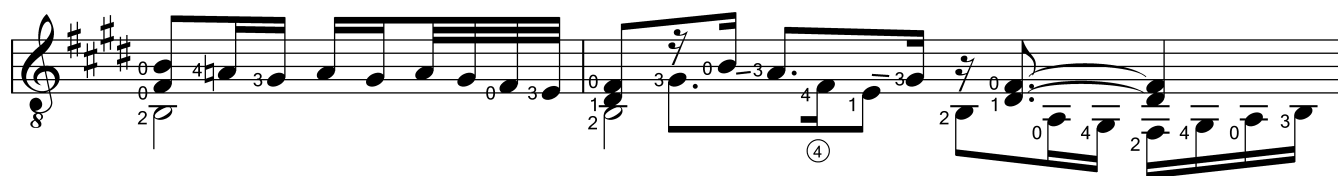
VII. VII.

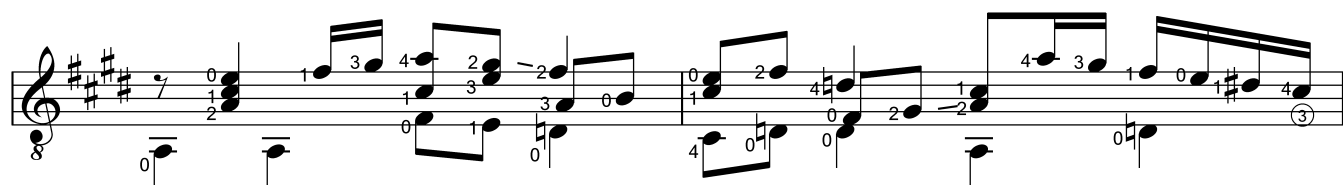
Measures 11-20 of Recercar V. The piece continues with its complex melodic line. The notation includes a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time signature of 8. The first measure is marked with a 'VII.' and the second with a 'VII.'. The notation is dense, with many accidentals and fingerings indicated by numbers 1-4 and 0 (natural).

VII. IX.

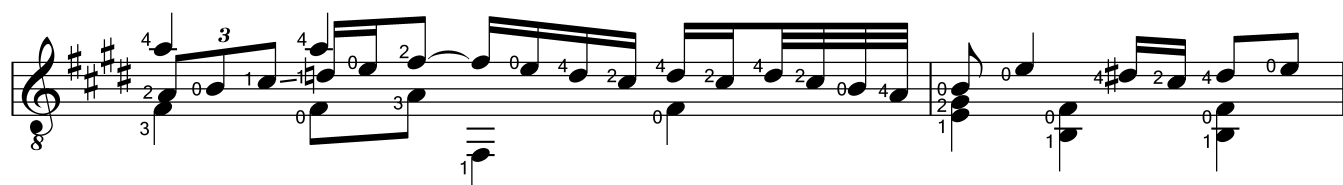
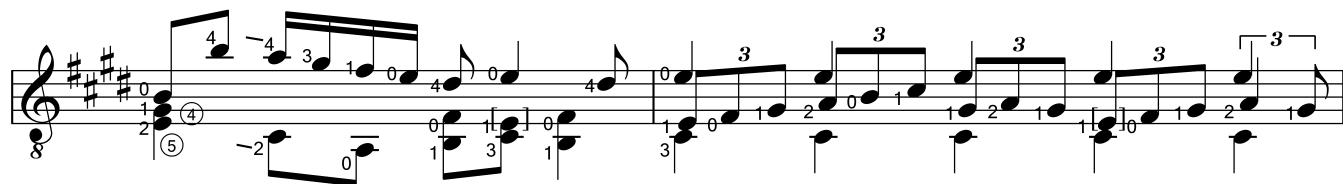
Measures 21-30 of Recercar V. The piece continues with its complex melodic line. The notation includes a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time signature of 8. The first measure is marked with a 'VII.' and the second with an 'IX.'. The notation is dense, with many accidentals and fingerings indicated by numbers 1-4 and 0 (natural).

II. - - IV. - - - -



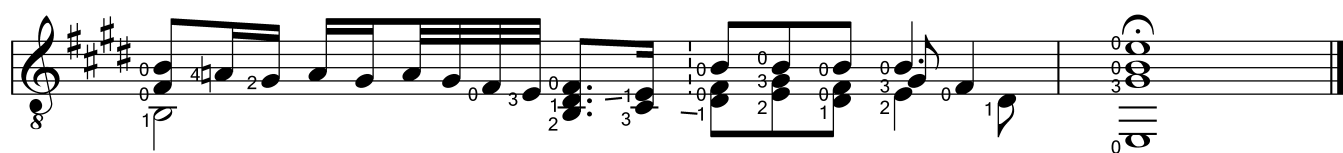
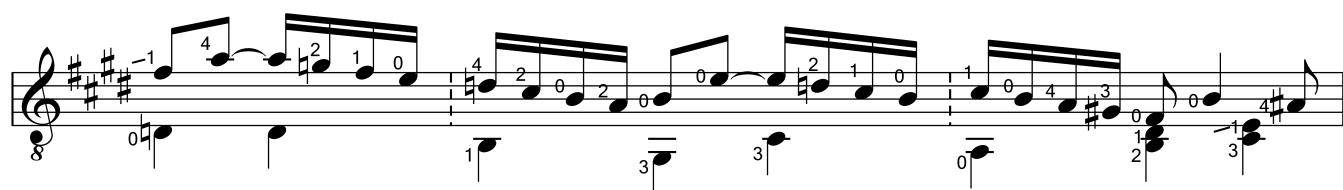
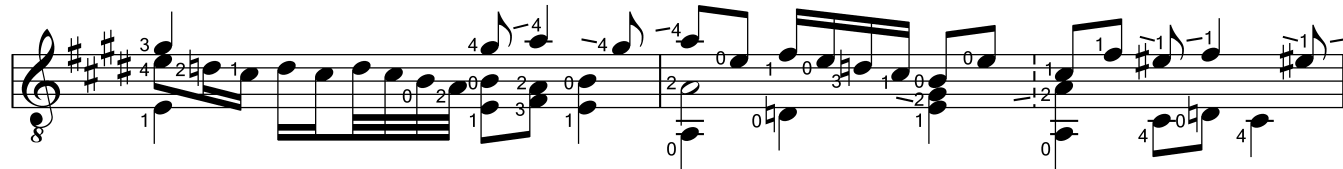
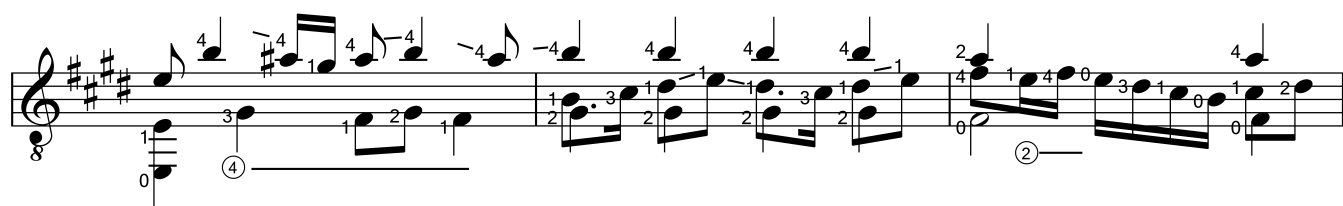


VI. - - -



IV. - - -

V. - - -



Recercar VI

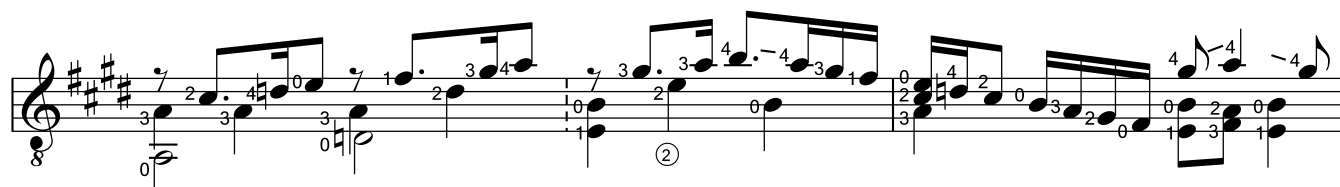
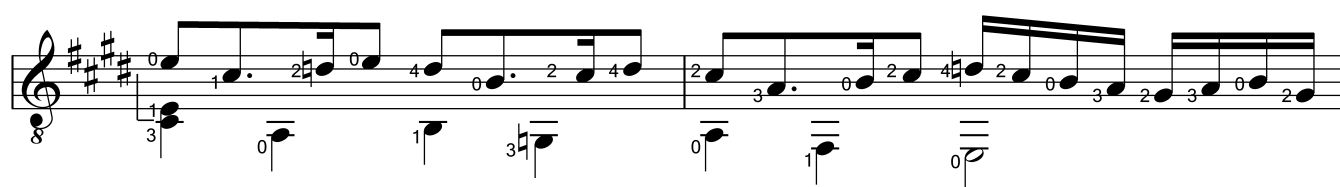
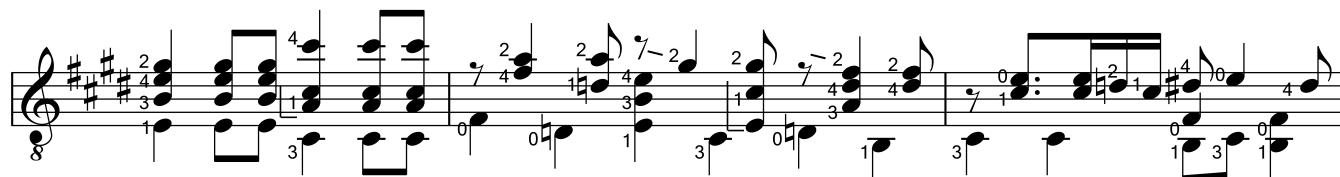
Vincenzo Capirola

This musical score is for a lute piece titled "Recercar VI" by Vincenzo Capirola. It is written in G major (one sharp) and uses a lute tablature system where notes are represented by numbers 0-4 on a six-line staff. The piece consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values (minims, crotchets, quavers) and fingerings indicated by numbers above the notes. The piece features several complex passages, including a section marked with a circled 4 (④) on the third staff, and a section marked with a circled 1 (①) on the eighth staff. The score concludes with a repeat sign and a final cadence.

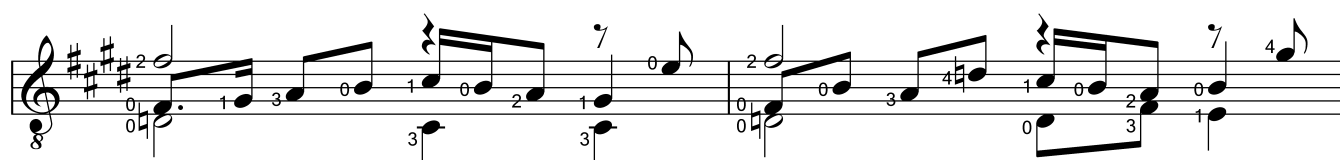
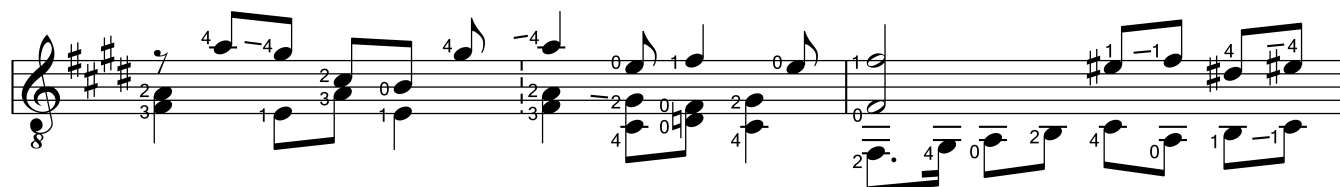
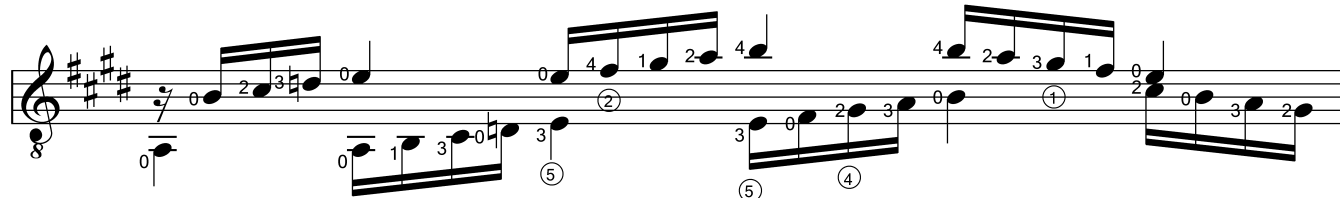
VII. - - - -



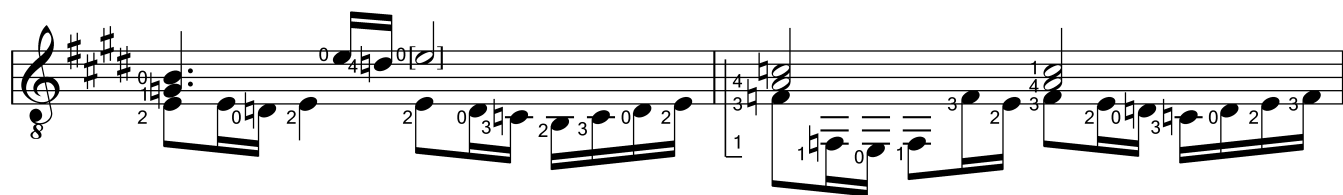
II. - - - - VII. - - - -



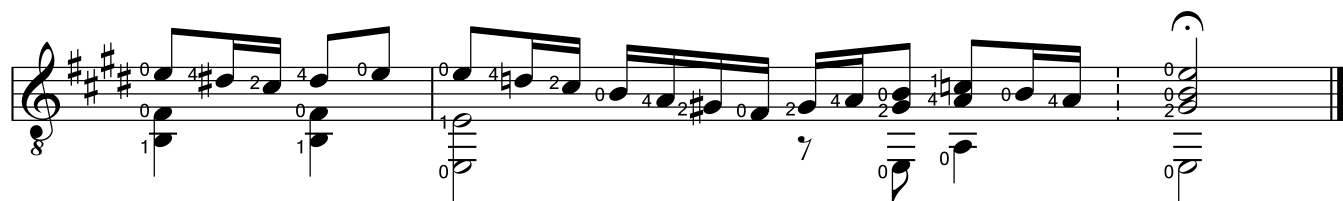
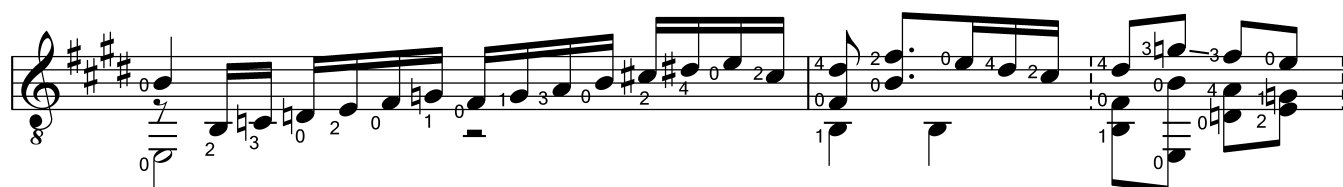
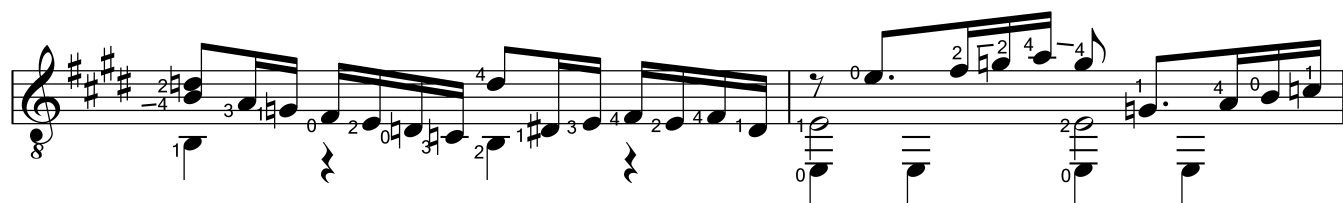
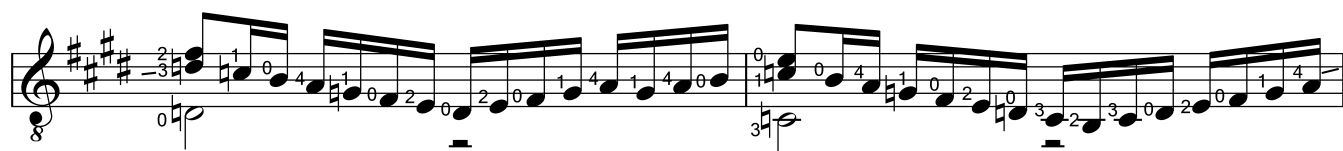
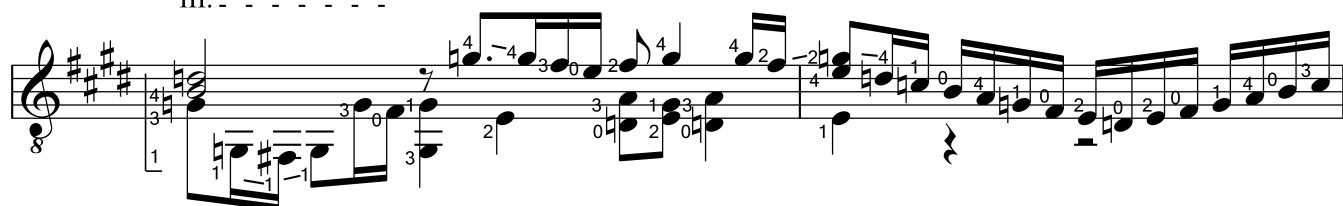
IV. - - - -



This page contains eight staves of musical notation for guitar, written in E major (four sharps) and 8/8 time. The notation is complex, featuring many beamed sixteenth and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. The music is written in a single system, with each staff containing two measures of music. The notation includes various guitar-specific symbols such as natural harmonics (indicated by '8' above the staff), fret numbers (0-4), and fingering numbers (1-4). The music is written in a single system, with each staff containing two measures of music. The notation includes various guitar-specific symbols such as natural harmonics (indicated by '8' above the staff), fret numbers (0-4), and fingering numbers (1-4).

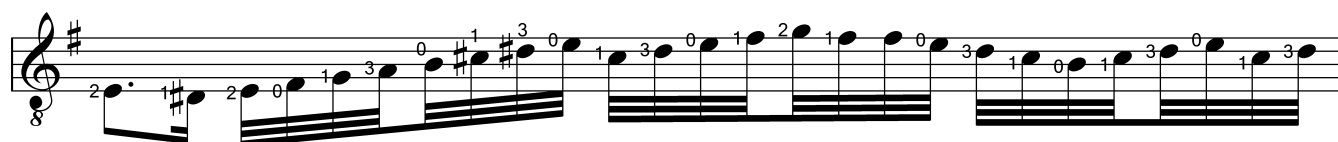


III. - - - - -

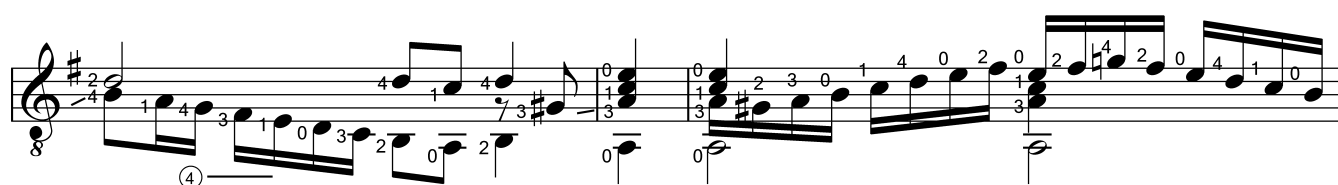
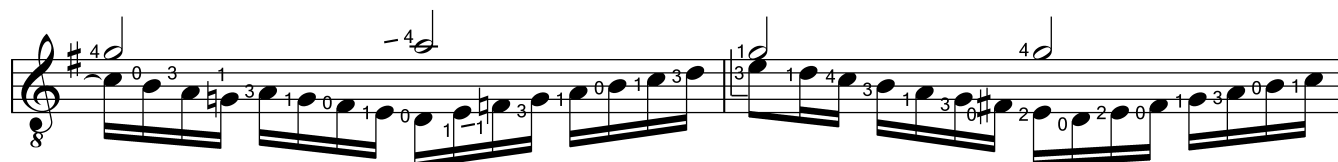
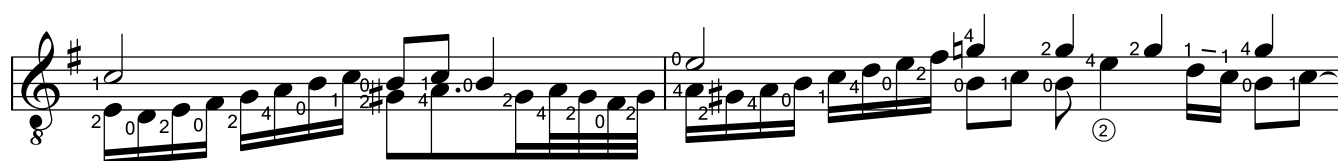
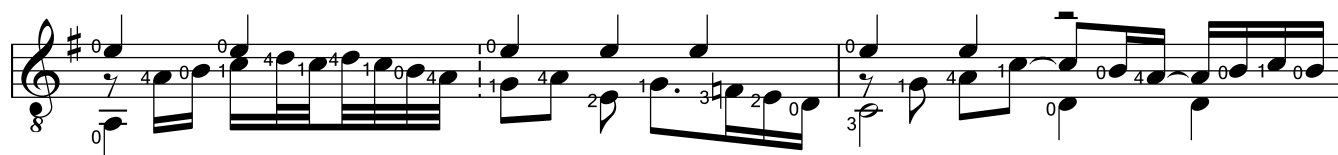


Recercar VII

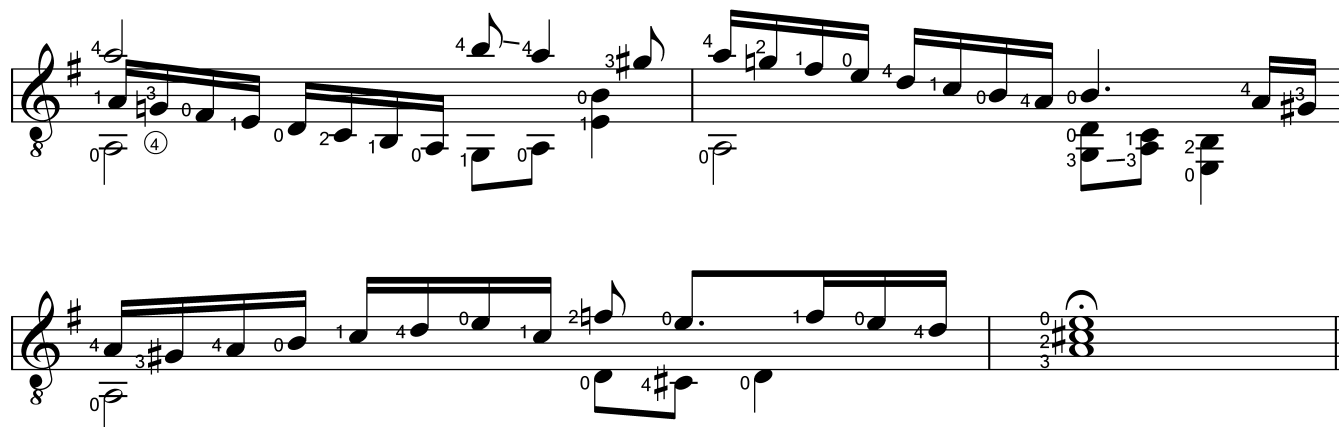
Vincenzo Capirola



V.



This image displays a page of guitar sheet music, likely for a piece in D major, as indicated by the key signature (two sharps). The music is written on ten staves, each featuring a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fret numbers (0, 1, 2, 3, 4). Some staves include circled numbers (e.g., ④, ③, ②) which may indicate specific techniques or fingerings. The music is arranged in a single system, with each staff representing a different voice or part of the composition. The overall style is that of a standard musical score for guitar.



Recercar VIII

Vincenzo Capirola

The second system of the musical score continues the piece. It consists of five staves. The treble staff continues with complex melodic lines, including many slurs and fingering numbers. The bass staff provides harmonic support with various note values and rests. The system concludes with a double bar line.

Recercar IX

Vincenzo Capirola

tr

7

IV..

④

④ ⑤ ④

③ ② ③

Three staves of musical notation for a guitar piece. The key signature is D major (two sharps). The time signature is 2/4. The notation includes various fret numbers (0-4) and fingerings (1-4) for both hands. The piece concludes with a final chord in the key of D major.

Recercar X

Vincenzo Capirola

Four staves of musical notation for 'Recercar X' by Vincenzo Capirola. The key signature is D major (two sharps). The time signature is 2/4. The notation includes various fret numbers (0-4) and fingerings (1-4) for both hands, along with a trill (tr) marking. The piece concludes with a final chord in the key of D major.

Recercar XI alla spagnola facile

Vincenzo Capirola

8

tr

8

tr

8

tr

8

8

8

This musical score is written for guitar and consists of five staves. The notation includes a variety of musical symbols and guitar-specific instructions:

- Staff 1:** Features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a double bar line and a '2' above the staff. The first measure contains a sequence of notes with fingerings 2, 1, 0, 4, 1, 0, 4, 1, 4. Subsequent measures include chords and single notes with fingerings such as 2, 3, 0, 1, 2, 3, 0, 1, 4, 0, 3, 1, 2, 3, 1.
- Staff 2:** Continues the melodic and harmonic development. It includes a measure with a '4' above the staff and another with a '-4' above the staff. Fingerings like 1, 4, 0, 1, 4, 0, 2, 0, 1, 2, 0, 4, 1, 0, 4, 0, 3, 1, 2, 3, 1 are used throughout.
- Staff 3:** Shows a mix of eighth and sixteenth notes. It includes a measure with a '4' above the staff and another with a '2' above the staff. Fingerings such as 1, 0, 4, 1, 0, 1, 1, 0, 0, 4, 2, 0, 4, 1, 0, 4, 2, 0, 4, 2, 0, 3, 1, 0 are present.
- Staff 4:** Contains more complex rhythmic patterns. It includes a measure with a '4' above the staff and another with a '2' above the staff. Fingerings like 4, 0, 4, 2, 3, 1, 0, 1, 3, 0, 1, 2, 0, 2, 3, 4, 0, 1, 4, 0, 2, 1, 0, 1, 3, 4, 0, 3 are used.
- Staff 5:** The final staff of the piece. It includes a measure with a '4' above the staff and another with a '2' above the staff. Fingerings such as 4, 0, 1, 2, 0, 4, 0, 1, 2, 3, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0 are used.

Recercar XII

Vincenzo Capirola

This page contains eight staves of musical notation, likely for guitar, written in D major (two sharps). The notation is highly technical, featuring numerous natural harmonics (indicated by the number 8 on the staff), fret numbers (0, 1, 2, 3, 4), and complex rhythmic patterns. The music is characterized by frequent use of slurs, ties, and complex fingerings, suggesting a piece of advanced difficulty. The notation includes various guitar-specific symbols such as natural harmonics (8), fret numbers (0-4), and complex rhythmic patterns with slurs and ties.

This page contains eight staves of musical notation for guitar, written in D major (two sharps). The notation includes various fret numbers (0-4), fingerings (1-4), and complex rhythmic patterns. The piece is divided into sections labeled III., V., and III. with repeat signs.

The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time signature. It features a series of chords and melodic lines with fingerings and fret numbers. A circled '4' is present at the end of the first staff.

The second staff continues the musical piece with similar notation, including a circled '4' at the end.

The third staff continues the musical piece with similar notation, including a circled '4' at the end.

The fourth staff is divided into two sections: III. and V., both marked with repeat signs. The notation includes various fret numbers and fingerings.

The fifth staff continues the musical piece with similar notation, including a circled '4' at the end.

The sixth staff continues the musical piece with similar notation, including a circled '4' at the end.

The seventh staff continues the musical piece with similar notation, including a circled '4' at the end.

The eighth staff continues the musical piece with similar notation, including a circled '4' at the end.

Recercar XIII

Vincenzo Capirola

The musical score for Recercar XIII by Vincenzo Capirola is presented on a single melodic line. The notation is written on a six-line staff, with fret numbers (0, 1, 2, 3, 4) indicating fingerings. The piece is in a 16th-century style, characterized by its use of lute tablature notation. The score is divided into several measures, with some measures containing multiple notes and others containing single notes. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 16th notes. The score is divided into three sections, marked by Roman numerals: I, II, and III. Section I consists of the first four staves. Section II consists of the next four staves. Section III consists of the final four staves. The score is written in a single system, with the staves connected by a brace on the left. The notation includes various rhythmic values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. The piece is a single melodic line, with no accompaniment. The score is written in a single system, with the staves connected by a brace on the left. The notation includes various rhythmic values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. The piece is a single melodic line, with no accompaniment.

